Os limites de fruição:
Espaços de observação e circulação nas exposições de arte

Helena Cunha de Uzeda

Professora de Museologia (Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO; Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (PPGAV-UFRJ).

O projeto de uma exposição tem, entre outras funções, decidir sobre a disposição de objetos bidimensionais e tridimensionais, de modo que o posicionamento escolhido consiga focar a atenção do observador sobre eles, criando condições para que, por intermédio de uma agradável experiência visual, se estabeleça uma comunicação significativa entre as obras expostas e quem as observa. Indissociável da materialidade do objeto está a ideia que dele é extraída pelo o observador, que o percebe pela visão platonista do objeto como projeção de saber ou pela aristotélica do objeto como experiência do sensível. A etimologia da palavra latina *objectum* significando "o que está diante, em frente", pressupõe a essencialidade da relação de um observador diante do qual o objeto se revela. Dessa forma, o fato de um objeto necessitar estar diante de alguém para se constituir como tal amplifica a importância da relação objeto-observador e a qualidade da fruição das obras dispostas em espaços expositivos. Sabemos, entretanto, que o simples posicionamento de um objeto frente a um observador não garante que este seja fruído de modo adequado. A escolha do modo e do local para a colocação de uma obra de arte dentro da galeria é determinante nesse processo, considerando que seu posicionamento interfere na comunicação, podendo acentuar ou depreciar seus valores estéticos ou narrativos. A força da escolha de um espaço para disposição de obra pode, por vezes, estabelecer tal grau de inter-relação que se torna impossível que objeto e espaço mantenham a mesma significação, quando o objeto é retirado do espaço. Como ficaria a escadaria do Museu do Louvre sem a estátua da deusa grega Vitória de Samotrácia ou a Galeria do Século XIX do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro sem a Batalha do Avaí de Pedro Américo?

Victoria Newhouse[i] usa a estátua de David de Michelangelo para exemplificar o grau de interferência que o posicionamento das obras pode significar na percepção do observador. Encomendada para decorar um botaréu do Duomo de Florença, a obra teve sua colocação alterada – decisão tomada por um comitê de artistas que incluía, além do próprio Michelangelo, Leonardo da Vinci, Botticelli, entre outros –, tendo sido instalada à entrada do prédio trecentista, *Palazzo della Signoria,* sede da República Florentina. A obra ficaria naquele local até 1873, quando seria substituída por uma cópia e transferida para a *Galleria dell'Accademia*, na Academia de Belas Artes daquela cidade (figuras 1 e 2). Em sua análise sobre o episódio, Newhouse coloca que caso o mármore de David houvesse sido colocado na catedral teria assumido seu papel simbólico de herói bíblico; colocada em frente à sede da República de Florença a obra se investiria de um caráter ameaçador direcionado aos possíveis "golias" inimigos do governo; já dentro da Academia, a estátua assumiu seu papel de magnífica obra prima renascentista.

Figura 1: Cópia da obra David de Michelangelo, que substituiu a original à frente do *Palazzo Vecchio,* em Florença. Fonte da Imagem: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo-Buonarroti-David-2-Replica-Florence.jpg

Figura 2: Escultura original na *Galleria dell'Accademia*, na Academia de Belas Artes de Florença. Fonte da Imagem: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:David_von_Michelangelo.jpg>

A preocupação com o posicionamento adequado das obras de arte é uma consideração levada em conta desde a Antiguidade, tempo em que o importante era seguir a doutrina do *decorum*, valorizando a concordância harmônica entre todos os elementos que mantinham relação com o objeto, o que incluía o espaço por ele ocupado. As estátuas gregas e romanas, representando atletas e heróis da mitologia clássica, eram colocadas nos peristilos, buscando a associação com os jardins da Antiguidade, onde eram realizados exercícios físicos e filosóficos, a exemplo dos jardins da Academia de Platão. No Renascimento, Lorenzo de Médici abriu à visitação pública seus jardins de esculturas na *Piazza San Marco,* em Florença, que passaram a abrigar uma escola para a formação de jovens escultores. Os jardins povoados de esculturas iriam se eternizar como modelo Ocidente afora, tendo as esculturas clássicas habitado o universo dos que desfrutavam, e ainda desfrutam, momentos de lazer e de inspiração nesses espaços como se fossem parte indissociável destes.

Pinturas e esculturas tinham sua criação pautada em função do espaço que iriam ocupar – o interior, o exterior e os jardins de um projeto arquitetônico já incluíam as obras pictóricas e escultóricas que iriam compor o edifício. Essa visão solidificara-se a partir das civilizações da Antiguidade mediterrânea clássica, egípcia e do Oriente Médio, onde templos e palácios eram envolvidos por ornamentos retóricos – em baixos e altos relevos, esculturas em vulto redondo e afrescos – que narravam o poder e a história de seus impérios, unindo eloquência narrativa à beleza ornamental. A força da presença da representação do real como fonte de glória, láurea, memória, devoção ou inspiração chegou a incomodar parte do pensamento religioso após o declínio econômico e cultural do Império Romano. O pensamento iconoclasta de Constantino V, no século VIII, imaginando a possibilidade de a reprodução de imagens se constituir em ameaça ao aprofundamento espiritual religioso, proibiria a representação e veneração de pinturas e esculturas pelos cristãos. Não duraria muito até que a estética românica e gótica restabelecesse a ligação emocional com a representação de

imagens, tendo a Igreja Católica ocidental e oriental retomado a forte tradição iconográfica, reintegrando trabalhos figurativos de pintura e escultura à arquitetura. Com o Renascimento, as obras retornariam, definitivamente, às abóbadas, às paredes e aos pedestais, reutilizando as matrizes clássicas com forte interdependência entre elas e esses espaços.

A criação de um espaço interno especial para o grupo escultural do período helenístico “Laocoonte e seus filhos”, no início século XVI, estabeleceria uma nova relação espacial e de observação. O arquiteto Donatelo Bramante, a pedido do Papa Julio II, projetou dentro do Vaticano um pátio octogonal interno, conhecido como Pátio do Belvedere, seguindo a estética dos claustros religiosos, para expor, a um seleto público ligado ao papado, imensas esculturas clássicas em mármore, entre elas “Apolo de Pirro” e “Laocoonte e seus filhos”. Esse novo posicionamento, que isolava a escultura em um nicho a ela reservado (figura 3), individualizava a observação de cada obra, numa solução criativa, que valorizava mais a fruição das esculturas, em comparação ao modo de postá-las contra as paredes em sequência processional, como era comum nas galerias renascentistas.

Figura 3: Desenho de Vicenzo Feoli (1774) representando o Pátio do Belvedere, com a estátua de Laocoonte no nicho central sobre pedestal. Fonte: NEWHOUSE, V., 2005, p.72.

Essas galerias haviam sido criadas como alternativa à disposição dispersa e decorativa das esculturas em sua subordinação à paisagística dos jardins e, ainda que valorizassem a obra em sua individualidade, garantindo-lhes uma observação mais atenta e comparativa, alterava muito as condições originais de iluminação usufruídas pelas estátuas ao ar livre. O Pátio do Belvedere de Bramante, entretanto, não desconsiderou esse aspecto, proporcionando uma iluminação de luz natural zenital, cujas variações durante o dia acrescentavam interessantes movimentações de sombras às obras. A transferência da estátua de Laocoonte para o Louvre, para onde foi levada como espólio de guerra após a conquista napoleônica da Itália, colocaria a obra sobre alto pedestal dentro de nicho, repetindo parcialmente as condições de observação previstas por Bramante, excluindo, entretanto, a iluminação natural (figura 4). A altura do pedestal sobre o qual a obra foi colocada enquanto permaneceu no Louvre foi questionada, sob a alegação de impossibilitar a observação de alguns detalhes superiores do conjunto escultórico.

Figura 4: O grupo escultórico Laocoonte sendo iluminado artificialmente em sua exposição no Louvre, em Paris (*c.*1800). Fonte:<http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/index.html>.

A libertação da escultura de sua relação frontal de observação, herdada de sua vinculação à arquitetura, foi defendida por artistas criativos, como o escultor Giambologna (1529-1608), que considerava que uma obra escultórica deveria oferecer pelo menos oito ângulos diferentes aos observadores, e não somente o frontal, chamando para o centro da atenção novos tipos de contemplação pelo público.

O uso pelos colecionadores renascentistas de um pequeno cômodo desprovido de janelas como local para a guarda e exposição de sua coleção, conhecido como *studiolo,* copiava o ambiente dos templos que na Antiguidade clássica que enclausuravam tesouros e desfavoreciam a contemplação dos objetos. A filha do Duque de Ferrara, Isabella, grande colecionadora do período renascentista, deixou registros de sua preocupação com o espaço que destinara a suas obras, tecendo considerações sobre qual seria a melhor forma de expô-las e de iluminá-las. A criação do espaço conhecido como *Tribuna,* no palácio da família Médici, em Florença, pensado especificamente para expor os objetos da coleção familiar, representaria um novo modo de fruição para a arte. A *Tribuna* trouxe as obras de arte dos Médici para um espaço agradável e bem proporcionado, onde a coleção podia ser observada num ambiente de sociabilidade pelos visitantes da família, contando com fontes de iluminação natural durante o dia e artificial à noite, o que garantia a boa qualidade da contemplação. A valorização do acúmulo de objetos curiosos e de obras artísticas, que prevaleceu nos gabinetes de curiosidades e nos *wunderkammers,* persistiria como um traço da cultura erudita. Mesmo contando com locais cada vez mais generosos, as pinturas e as esculturas dos *salons* franceses, expostas pelos artistas para possíveis compradores, continuariam a se amontoar nos espaços das galerias. Especialmente, em relação às pinturas, que eram arrumadas formando verdadeiros “quebra-cabeças” que ocupavam toda a extensão das paredes em arranjos que, não raro, cobriam do nível do chão até a altura do teto (figura 5).

Figura 5 – A Tribuna Uffizi de Johan Zoffany (1733-1810); óleo s/ tela (123,5x155cm). Fonte: <http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/the_conversation_piece/fashionable_life_0910_07.htm>

No século XVII, alguns visitantes das exposições públicas da Academia de Paris mostraram-se contrariados com esse tipo de disposição, exigindo melhor colocação para as obras, algumas delas dispostas completamente fora do alcance do olhar e apertadas umas contra as outras:

> "[...] em 1699, quando a academia foi autorizada a transferir suas exposições para a Grande Galeria do Louvre, os trabalhos de arte foram colocados de modo mais respeitoso: as pinturas foram reposicionadas mais abaixo e receberam mais espaço – embora ainda abundantes."[ii] (NEWHOUSE, 2005, p.19)

Do *horror-vacuum* que pautava a abundância expositiva como um valor estético chegou-se às paredes brancas e neutralizadas do "cubo branco"[iii], inaugurado, nas primeiras décadas do século XX, nas galerias que expunham obras modernas no MoMA e que passaria a se constituir em cenário obrigatório para as exposições de arte nas décadas que se seguiriam. As tradicionais molduras trabalhadas em relevos com douramentos, que funcionavam como limite divisório entre uma pintura e sua vizinha, tentando garantir a ela alguma individualidade, desaparecem nas galerias modernistas, que garantem uma generosa superfície de branca neutralidade, com distância considerável entre as obras, que ocupavam somente a faixa da parede à altura do olhar, de modo que nada servisse como elemento de distração na fruição da obra. A estética moderna das exposições de arte, que seguia a visão funcionalista do "*less is more*" do arquiteto alemão Mies van der Rohe, reafirmava o papel preponderante da escolha eficiente das condições de observação para uma adequada fruição das obras.

É evidente que museus e galerias de arte sabem que um dos objetivos centrais de suas exposições é conseguir que as obras expostas alcancem efetividade comunicacional. Entretanto, como normatizar padrões expositivos eficientes diante da grande variedade de tipos e de dimensões de acervos, bidimensional e tridimensional, assim como de diferentes formatações de espaço. Os aspectos que envolvem a comunicação entre a obra e o observador incluem a própria arquitetura dos museus e as quase sempre necessárias adaptações espaciais, além de algum domínio de detalhes técnicos museográficos. Entre estes, a identificação do espaço necessário, segundo os padrões de conforto físico e visual, para que a observação do acervo ocorra de forma satisfatória, sem que o ato de fruição de uma obra prejudique ou venha a ser prejudicado pela observação de outras obras e pelo fluxo do circuito expositivo.

Espaços diferenciados|: circulação e observação de objetos bidimensionais

A intenção de proporcionar condições adequadas para que os objetos sejam analisados e sentidos em sua individualidade é que deve orientar a forma de exibi-los. No caso das obras bidimensionais – pinturas, desenhos, mapas, fotografias, têxteis etc.,– a preocupação com a ocupação de espaço costuma recair sobre a superfície útil das paredes e dos painéis onde serão penduradas, nem sempre levando em consideração que para ser observada a obra exigirá um determinado espaço no piso. É desconfortável, ainda que muito frequente, quando o espaço que deveria ser destinado à observação de uma obra encontra-se imbricado com a área necessária à circulação dentro da galeria ou com o espaço exigido para a fruição de outra obra. Parece claro, que existe uma relação direta entre a dimensão da obra bidimensional ou tridimensiona, e o espaço exigido para sua visualização de modo apropriado – quanto menor é o objeto menos espaço será exigido no piso para sua observação. Heather Maximea determina essa relação, que chama de “densidade de piso” (quadro 1), que:

> “[...] pode ir de 1,4 m^2 para obras de arte, particularmente gravuras, fotografias e pequenas peças de arte decorativa, até uma média de 4,6 m^2 para a maior parte das pinturas e esculturas e até 9,3 m^2 ou mais para obras de grandes dimensões. Algumas obras de arte contemporâneas podem, é claro, estar fora desse padrão e demandar considerações especiais.”[iv]

Obras / objetos	Área necessária no piso à observação
Pequenas dimensões	1,4 m^2 (± 1,2 x 1,2 m)
Medias dimensões	4,6 m^2 (± 2,2 x 2,2 m)
Grandes dimensões	9,3 m^2 (± 3,0 x 3,0 m)

Quadro 1 – Relação entre as dimensões das obras expostas e o espaço necessário no piso para sua observação, segundo Heather Maximea, 2001, p. 84.

O estabelecimento desses padrões remete-nos aos critérios adotados na grande maioria das montagens de exposições brasileiras, prática que procura responder muito mais a padrões estéticos e de design do que aos critérios técnicos necessários ao adequado posicionamento das obras diante do público. Cada obra, portanto, exige uma correspondência entre sua dimensão e o espaço de observação no piso que diante dela será exigido para sua contemplação, espaço este que se relaciona ao campo visual do observador. O campo visual consiste num espaço que se delimita por um ângulo de 20º a 30º para baixo e para cima a partir do plano horizontal da visão do observador, alcançando um ângulo total de 40º a 60º. A visão humana abrange uma angulação de quase 180º, sendo que destes apenas cerca de 140º possuem boa agudeza de percepção, na maior parte dos indivíduos. Na visão periférica, os 40º de visão restantes, a percepção das cores fica comprometida. Dessa forma, a dimensão do objeto irá determinar a aproximação ou o distanciamento físico do observador para que seu campo visual possa manter a angulação exigida para a acuidade visual.

Um objeto quadrangular de cerca de 30 centímetros de lado ou um circular com 30 centímetros de diâmetro, pendurado na galeria à altura do olhar, irá exigir, de acordo com as exigências do campo visual, uma distância para sua observação entre 40 e 50 centímetros da parede, espaço que deverá ser reservado no piso para a fruição da obra. Naturalmente, aspectos específicos do objeto poderão alterar essa distância, considerando que quanto maior forem os detalhes e a quantidade de informação da obra, maior a necessidade de aproximação – uma gravura que descreve uma cena narrativa detalhada com pequenos personagens costuma exigir maior aproximação do observador que outra com as mesmas dimensões, mas que apresenta cenas maiores ou abstrações. Já uma obra de 90 centímetros de altura ou largura necessitará de um espaço de observação no piso entre 100 e 120 centímetros (quadro 2). Naturalmente, os observadores não obedecem rigidamente essas medidas afastando-se e se aproximando diante de uma mesma obra, o que varia segundo a característica individual do objeto e a necessidade de percepção de seus detalhes. No entanto, é necessário que se reserve no piso um espaço com a amplitude necessária para que a obra seja observada de acordo com a necessidade de ajuste da extensão angular sem que o observador corra o risco de se chocar com quem se encontra atrás, observando outra obra ou mesmo circulando pela galeria.

Dimensão da obra	Distância aproximada para observação a partir da parede
30 cm	**40-50 cm**
50 cm	**60-70 cm**
70 cm	**80-100 cm**
90 cm	**100- 120 cm**
110 cm	**120-140 cm**
130 cm	**140-160 cm**

Quadro 2 – Distância aproximada que o observador deve manter da obra

para que haja conforto visual e adequada comunicação. Dados obtidos com a observação de público e com o uso das medidas de angulação do campo visual.

Percebemos, então, a importância da utilização de um critério técnico para a colocação das faixas de segurança nos pisos das galerias, cuja intenção de limitar, por questões de segurança, a aproximação dos visitantes das obras acaba algumas vezes dificultando seu processo de fruição. Os resultados preliminares obtidos pela pesquisa que estamos desenvolvendo na disciplina Museologia e Comunicação III, da Escola de Museologia da UNIRIO, com o objetivo de analisar o espaço destinado à observação pelas exposições de arte bidimensional, não encontraram, até o momento, a utilização de critérios técnicos como os citados acima para o estabelecimento da distância em que as faixas de segurança adesivadas devem ser colocadas no piso. Numa das avaliações de campo realizada pelos bolsistas do projeto numa importante instituição cultural carioca, o responsável pela colocação da faixa de segurança afirmou que a distância desta da parede correspondia ao comprimento de seu braço, método um tanto impreciso a considerar as grandes variações antropométricas.

Outro aspecto inadequado é a utilização de uma mesma distância de localização da faixa de segurança para um grupo de quadros que mostram grande diversidade de dimensões, calculando-se uma medida mediana que impede a observação adequada das obras de menores dimensões. Quando a visão curatorial considerar imprescindível a exibição de obras de grandes dimensões ao lado de outras de tamanho muito reduzido, deve-se orientar a distância da faixa de segurança pela obra de menor dimensão para que esta possa ser observada adequadamente.

Os textos devem atender, também, à mesma relação entre dimensão e distância de observação exigida pelos objetos bidimensionais, sendo necessário ainda considerar o tamanho utilizado pela fonte das letras, que quanto menores mais proximidade exigem do leitor. Frequentemente, as etiquetas com os dados das obras demandam uma tal aproximação para que a leitura se faça que o observador se sente forçado a ultrapassar o limite espacial estabelecido pela faixa de segurança, correndo o risco de ser repreendido pelo guarda de galeria, o que causaria um constrangimento desagradável a quem está apenas tentando ajustar seu campo visual.

A colocação de obras muito próximas aos ângulos formados pelos cantos nos encontros das paredes das galerias pode gerar nos observadores uma respeitosa disputa pelo espaço de observação, que resulta, por vezes, em desconforto e que pode interferir na fruição, principalmente em exposições com grande frequência de público (figura 6).

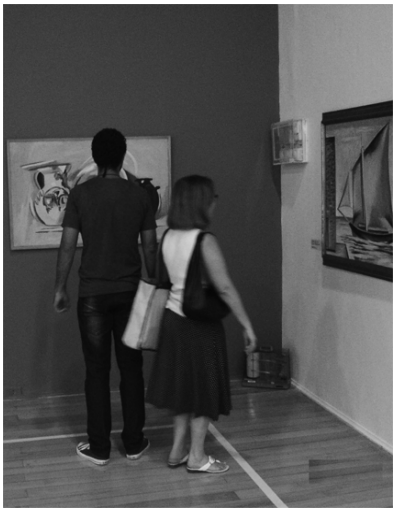

Figura 6 – Espaços de observação justapostos no piso – necessidade de respiração nos cantos das galerias.

É importante que as competências técnicas no campo da expografia sejam ampliadas e que o projeto expográfico distribua as obras dentro de uma galeria respondendo não somente às demandas estéticas do design, mas que inclua como ferramenta fundamental alguns aspectos técnicos que permitam ao observador usufruir uma experiência agradável diante dos objetos expostos. Voltando à significação do termo objeto, como "o que está diante de alguém", não podemos desconsiderar a essencialidade do observador para que esse objeto se qualifique como tal.

A montagem de uma exposição não deve afastar-se de aspectos norteadores fundamentais: as obras devem ser expostas para serem observadas da forma mais adequada possível e os textos devem ser colocados para serem lidos com o máximo conforto visual. Ainda que as sucessivas variações de tendências estéticas continuem a influenciar a montagem de exposições – novas formatações para os espaços, a volta das cores nas paredes das galerias, os efeitos cenográficos e de mídia eletrônica – a disposição adequada das obras no espaço permanece como um dado fundamental numa exposição, que só pode ser considerada bem sucedida quando o ponto de vista do observador for considerado como parte fundamental para a realização de um bom projeto expográfico.

Referências Bibliográficas

LEVINE, S. *The Location of Michelangelo's David: the Meeting of January 25, 1504.* Art Bulletin, March 1974.

BENNETT, T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.* London & New York: Routledge, 1995.

DEAN, D. *Museum Exhibition: theory and practice.* London: Routledge, 1996.

FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (Org.). *Museus dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna.* Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: Argvmentvm/CNPq 2005.

HOOPER-GREENHILL, E. *Museum, Media and Message.* London/New York: Routledge,1995.

LORD B. & LORD G. D. (ed.) *The Manual of Museum Exhibition*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2001.

MARSTINE, J. *New Museum Theory and Practice: an introduction*. Mladen/ Oxford: Blackwell, 2006.

MAXIMEA, H. Planning and Design Criteria for Exhibition Space. In: LORD B. & LORD G. D. (ed.) *The Manual of Museum Exhibition*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2001.

MONTANER, J. M. M*. Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

NEWHOUSE, V. *Towards a new museum*. New York: Monacelli, 2006.

_____. *Art and Power of Placement.* New York, Monacelli Press, 2005.

O'DOHERTY, B. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Notas

[i] NEWHOUSE, Victoria. *Art and Power of Placement.* New York, Monacelli Press, 2005, p.10.

[ii] NEWHOUSE, 2005, *op. cit*. p.19.

[iii] *Cf*. O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**: **a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

[iv] MAXIMEA, H. *Planning and Design Criteria for Exhibition Space.* In: LORD B. & LORD G. D. (ed.) *The Manual of Museum Exhibition*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2001, p. 84.